



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2015

Ukrajinskost, (ne)možnosť portrétu a tranzitné zóny Sergeja Bratkova

Bratkova, Sergeja ; Glanc, Tomáš

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-117977>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Bratkova, Sergeja; Glanc, Tomáš (2015). Ukrajinskost, (ne)možnosť portrétu a tranzitné zóny Sergeja Bratkova. In: Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Ukrajinské identity: prednášky o politike, jazykovej situácii, literatúre a umení. Bratislava, Slovakia: Porta Danubiana, 139-153.

Ukrajinské identity

Prednášky o politike,
jazykovej situácii,
literatúre a umení

Zostavil a na vydanie
pripravil Ľ. Matejko



Obsah

Namiesto úvodu	5
Politika	
Ove Ukrajiny alebo viac Ukrajín: reflexie z roku 2011	9
<i>Jaroslav Poliščuk</i>	
Obráz Ukrajiny v geopolitickom časopriestore roku 2012	18
<i>Jaroslav Poliščuk</i>	
Mentalita a politická kultúra ukrajinskej spoločnosti pred a po Majdane	32
<i>Svitlana Rostecka</i>	
Jazyk	
Jazyková situácia Ukrajiny v historickej perspektíve	41
<i>Michaela Dziváková</i>	
Jeden rok vlády Janukovyča: kalendár jazykovej politiky	54
<i>Michael Moser</i>	
Literatúra	
O niektorých fenoménoch ukrajinskej literatúry a kultúry 19. stor.	89
<i>Viktória Lebovics</i>	
Stredná a východná Európa v súčasnej ukrajinskej próze	103
<i>Paulina Olechowska</i>	
Gender v súčasnej ukrajinskej literatúre	119
<i>Paulina Olechowska</i>	
Výtvarné umenie	
„Ukrajinskosť“, (ne)možnosť portrétu a tranzitné zóny Sergeja Bratkova	139
<i>Tomáš Glanc</i>	

© Michaela Dziváková, Tomáš Glanc,
Viktória Lebovics, Ľubor Matejko,
Michael Moser, Paulina Olechowska,
Jaroslav Poliščuk, Svitlana Rostecka
© Ľubor Matejko (ed.)
© Cover: Ružový sloník, s.r.o.
© Translation: Nina Cingerová, Ľubor Matejko,
Silvia Medlenová, Sláva Šúrová
V knihe sú použité fotografie Sergeja Bratkova,
ktoré na vydanie poskytol T. Glanc.

ISBN: 978-80-971479-2-1

• Visegrad Fund •

Zborník prednášok vydala Porta Danubiana, o.z. pre Univerzitu Komenského
v rámci projektu *Súčasná Ukrajina a ukrajinistika očami vyšehradských expertov*,
podporeného Medzinárodným vyšehradským fondom.

„Ukrajinskost“, (ne)možnosť portréту a tranzitné zóny Sergeja Bratkova*

Tomáš Glanc

Univerzita Karlova, Praha

Sergej Bratkov, východiskami v tematickej a životopisnej rovine ukrajinský, ale domovskou adresou od r. 2000 moskovský výtvarný umelec, má vycibrený cit pre „národný svojráz“ sociálneho prostredia. Ukrajinu vníma „na diaľku“ jednak v priamom zmysle slova, pretože žije zväčša v Moskve, ale istý odstup je podmienený aj jeho tvorivou pozíciou: javy, ktoré ho zaujímajú z lokálne ukrajinského hľadiska, zasahuje spôsobom ich prezentácie do všeobecnej roviny, v ktorej pôsobí súvislosť s konkrétnym miestom a jedinečnou historickou situáciou ako odkaz na problematiku, presahujúci túto lokalizáciu. Vnútrošnou energiou jeho snímok je často fenomén transformácie. Nosným aspektom, ktorý autor odkrýva v privátnej i verejnej sfére, sa stáva zlom medzi sovietskou situáciou a novou realitou. Zlom, v ktorom akoby sa otvárali všetky možnosti, no mnohé z nich sa spravidla ihneď rúcajú. V Bratkovových fotografiách, ktoré sú na prvý pohľad aktuálne a spoločensky profilované, nejde iba o politiku a súčasné pomery, ale o rázcestia a všeobecnejšie zmeny: v sérii detských portrétov je to premena detí v dospelých, na fotografiách z prostredia armády a polície hľadanie nových foriem, uniforiem a nadosobného inštitucionálneho imidžu, na snímkach športových fanúšikov a festivalových scénériách zasa hľadanie nových podôb kolektivismu a spíjvania individua s davom alebo jeho premena a v reportážach z adrenalínových zábav potvrdenie a riziká nezrelého mužstva.

Bratkov, ktorý sa narodil r. 1960 v Charkove, začal zachytávať svet okolo seba výtvarnými prostriedkami koncom osemdesiatych rokov.

* V texte prednášky sú použité materiály z knihy Tomáš Glanc: Souostroví Rusko. Praha 2011.



Z cyklu Ukrajina

Jeho pohľad sa ukázal taký obyčajný a zároveň prenikavý, že sa zaradil k prominentným výtvarným umelcom nielen v Ukrajine, ale aj v Rusku. Využíva žánre fotografickej reprezentácie, no sám považuje svoj prejav skôr za výtvarné umenie využívajúce fotografické prostriedky, a nie za fotografovanie ako také. [Dogoť] Ak jeho staršieho kolegu Borisa Michajlova možno považovať za tvorca obrazového vzorca postupného zániku a marazmu upadajúcej sovietskej civilizácie, Bratkov vo svojom diele rozvinul čisto profilovanú senzibilitu, ktorá v zmesi humoru a hrôzy ukazuje, čo vlastne po zániku tejto civilizácie nasledovalo. V druhej polovici osemdesiatych rokov začal vystavovať okrem Charkova aj v zahraničí a prvé výstavy mal v Tel-Avive a v Chebe¹. Tento vonkajškový fakt o Bratkovom medzinárodnom pôsobení sa v prenesenom význame dotýka aj jeho chápania Ukrajiny, ktorá sa s novou štátnosťou stala nevyhnutne „cudzinou“ dokonca aj pre vlastných obyvateľov. Mnohé Bratkovove diela sa zaoberajú práve otázkou vnímania vlastného prostredia – ukrajinskej civilizácie – z vonkajšej perspektívy, ale aj Ukrajinou ako exportným artiklom, ako „brandom“, v ktorom sa kumulujú rozličné predsudky, klíše či skúsenosti a zážitky „ukrajinskosti“. V takýchto dielach je napätie založené na zdvojennej perspektíve. Na jednej strane umelec podáva svedectvo o tom, čo predstavuje jeho tvorivé a životné zázemie, východiská, svet, o kto-

¹ Sergej Bratkov sa od deväťdesiatych rokov zúčastnil na viacerých medzinárodných výstavách súčasného umenia, vrátane Bienále v Sao Paule (2002) a Mani-festov v San Sebastiane (2004). V roku 2008 predstavili retrospektívu jeho diela v prestížnom Múzeu fotografie vo Winterthure. O dva roky neskôr dostal za vido-instaláciu *Balaklavskij kuraž* ruskú cenu Innovacija.

rom vypovedá znútra, ako jeho súčasť a nositeľ, zároveň však hľadi na dôverne známe javy z odstupu, z pozície cudzinca, disidenta či provokatéra a odcudzuje si vlastnú skúsenosť, aby ju mohol pretvoriť do diela a urobiť ju tak vo vzťahu k sebe samému čímsi vonkajším. Vďaka tomu ponúka divákovi pohľad, ktorý inovuje bežnú skúsenosť obidvoch pozícií.

Asi najznámejším príkladom takejto „provokácie“, kriľavým odcudzením sa národnej sebaidentifikácii, je Хортиця (Chortycja, 2010), fotografia, ktorá vyvolala nielen polemiku, ale priam politický škandál ešte skôr, ako ju vystavili v rámci rozsiahlej Bratkovovej retrospektívnej výstavy v kyjevskom PinchukArtCentre². Na fotografii je dievča oblečené do šiat, ktoré farebnosťou jasne odkazujú na ukrajinský ľudový odev, ako leží na brehu rieky na chrbte s vykasanou sukňou a bez spodnej bielizne, pričom na horizonte vidno obrysy mesta, okraje sídlisk. Ukrajinské žensstvo, ktoré sa otvorene substituie a otvára príležitostnému styku, je obrazom obnaženej, predajnosti, nehanbnosti a vyzývavosti, a zároveň, samozrejme, odkazom na tradíciu alegorických zobrazení národov postavami diev príťažlivých tvarov. [Blížšie por. Cussack]

Súčasťou diela sa stala jeho recepcia. Aktivistky ženského hnutia FEMEN napríklad usporiadali priamo vo výstavnom priestore demonštráciu pod heslom „Ukrajina nie je vagina“ – protestovali do pol tela vyzlečené, čím výrazne upozornili na svoj postoj a prilákali médiá, paradoxne sa však zároveň pripodobnili modelke z artefaktu. [Por. napr. Nackomissija]. Na dielo sa vďaka jeho „otvorenosti“ nabalil v procese posudzovania a odsudzovania pestrý, mnohoznačný diskurz, pozostávajúci z otázok dielu imanentných: aké sú konotácie „ukrajinskosti“ a akú úlohu pri ich formovaní zohráva folklór, médiá, predsudky, politická a ekonomická prezentácia krajiny, či sebareflexia obyvateľov? Ako priamu súvislosť možno vnímať fakt, že práve Ukrajinky majú v mnohých európskych krajinách nemalý podiel na prostitúcii. Ani ďalšie významy však nie sú menej relevantné: v ukrajinskom verejnom priestore sa podľa Bratkova telesnosť často prejavuje

² PinchukArtCentre v Kyjeve sa vymedzuje ako international centre for contemporary art of the 21st century, bližšie pozri <http://pinchukartcentre.org/> (prístup 8. 5. 2014)

nápadne, či už smerom k erotike, k existencii jednotlivca v dave alebo k násiliu. Estetiku tejto intenzívnej telesnosti presvedčivo sprostredkuje film režiséra Alexandra Mindadzeho *B cybomy* (2011) o atmosfére prvých hodín po černobyľskej katastrofe v r. 1986. Ďalšou významovou vrstvou je geopolitický flirt s ukrajinským územím, ktoré sa po získaní štátnej samostatnosti Ukrajiny čiastočne vymklo zo sféry ruského vplyvu, ale pokusy o jeho nasmerovanie k Európe sú zatiaľ jalové. Artefakt nazvaný podľa známej prírodnej lokality (Chortycja je najväčší ostrov na Dneprí na území mesta Zaporizžja) tak ukazuje extrémnu podobu Ukrajiny ako projektu, ktorý ešte nemá jasné kontúry a ktorý iba vyzýva a trochu ľahkomyselne čaká na oplodnenie.

Jedným z nesporných východísk Bratkovovej estetiky je portrét. Tento žáner, ktorý sprevádza výtvarné umenie po celú jeho existenciu a ktorého zásadne medzníky (počínajúc ikonomaľbou a renesanciou, pokračujúc Rembrandtom, barokom či peredvižníkmi a končiac avantgardou) zaťažujú každý nový pokus nespočetnými alúziami, odkazmi a nevyhnutnými súvislosťami, nás stavia pred celkom praktickú, súčasnú a jednoduchú otázku: ako vlastne chápať individualitu, subjektivitu, jedinečnosť konkrétneho človeka, ktorý sa stáva predmetom umeleckého zobrazenia? Bratkov dáva na túto zásadnú výzvu niekoľko odpovedí. Jeho prvá téza bola pokusom o portrét, postihnutie aktuálneho hrdinstva. Tento pokus sa v jeho tvorbe prejavil viacerými spôsobmi.

Od druhej polovice deväťdesiatych rokov sledujeme u Bratkova poňatie portrétu ako formy silnej a kontroverznej výpovede, pričom kontroverznosť spočíva v napätí medzi intenciou a stavom sprostredkovaným za pomoci objektívu, medzi východiskovým zadaním a evidenciou, ktorú podáva fotografia. V tomto ohľade je zásadným jeho cyklus Принцессы (Princezná, 1996), predstavujúci „obyčajné“ ženy, ktoré, ako napovedá názov, snívajú sen o svojom princzovstve, ale stav, v ktorom ich vidíme, je už transponovaný, prevälcovala ho drsná realita konkrétnych životov. Vidíme tu skôr „bývalé“ princezná, obrázy evidujú ich únavu, sklamanie, dezilúziu. V istom zmysle opačným smerom nás vedie sémantika cyklu Демки (Detičky, 2001). Portréty dorastajúcich detí (princov a princezien) sú tu štylizované do (budúcej) dospelosti, a to prostredníctvom znakov vulgárnosti a poklesnutosti, nevinné deti tu samé seba ukazujú ako budúcich padlých anje-



Saša

lov. Svoju vlastnú budúcnosť naznačujú v intenciách osudu ich matiek, ohrdnutých postsovietskych „princezien“. Tieto skazené deti reagujú na predstavu budúcnosti ako zóny nádeje, ukazujú ju však ako sféru zakódovanú neblahou prítomnosťou. Snímka *Саша* (Saša, 2001) ukazuje dievčatko, ktoré predvádza ako (mamička?) v kúpeľni fajčí. Ako sa píše v sprievodnom slove k výstave vo Winterthure (2008), rozohráva sa tu akési „divadlo novej skutočnosti“, dievča hrá dospeľú, predstavuje jej výraz, pózu, únavu či znudenosť. Predobraz jej štylizácie však nevidno. Dievčatko reprezentuje zrelosť, ktorú ešte samo nedosiahlo, je detskou modelkou dospelého sveta, stáva sa súčasťou objednávky, ktorú nemôže vedome kontrolovať. Takto by teoreticky nemal byť možný vznik ničoho, čo by mohlo pôsobiť autenticky, a predsa toto dievča oblečené neprimerane dospelo a s obnaženými kolienami pôsobí celkom presvedčivo: rezignáciou na inú ako inscenovanú skutočnosť, čudným vzťahom naznačujúcim intimitu i distancovanosť voči matke, ktorú hrá, a aj dejiskom snímky, ktorým je akási banálna postsovietska kúpeľňa s potrubím natretým obligátnou modro-zeleňou sivou farbou a s vaňou, o ktorú sa dievča opiera.

V cykle detských štylizácií sa Bratkov venuje téme skazenosti: deti sú tu (budúci) padlí anjeli, detstvo tu neznamená nevinnosť alebo bezstarostnú blaženosť, ako o tom niekedy ľahkomyselne fantazirujú dospelí, je to skôr zóna ešte nepomenovaného nebezpečenstva, zóna ohrozenia alebo absencie, nemožnosti bezvýhradného šťastia. Autor k tejto sérii v rozhovore uviedol:

Cyklus Detičky som fotografoval v Charkove koncom r. 1999. Jeho vznik mal takúto prehistóriu. Fotil som pre reklamnú agentúru deti, aby som si zarobil. Rodičia asi chceli, aby ich deti vyzerali staršie. Mysleli si, že tak skôr dostanú prácu. Bol zhrozený, ako deťom zmaľovali pery a ako vulgárne ich doobliekali. Koncom deväťdesiatych rokov bolo v stánkoch plno pornografie, ale o pe-doflii sa ešte nehovorilo. Jednoducho ma tá hrozná maškaráda zasiahla. Mimochodom, v celého cykle sú iba fotografie mojich známych a mojej vlastnej dcéry. Keď som potom cyklus priviezol do Moskvy a vystavil ho v galérii Riďžina, noviny spustili krik (...) Etická komisia Štátnej dumy Ruskej federácie k tomu zvolala rokovanie a vyzvali ma, aby som šiel na prehliadku k psychoanalytikovi. [Vasiljev]



Z cyklu Zlievači

Bratkov stavia pred psychoanalytický objektív svoju súčasnosť a jej jednotlivé aspekty, vrátane fenoménu samostatného individua a možnosti hrdinstva, osobnej jedinečnosti konkrétnej osobnosti. To sú námety cyklu portrétov s názvom *Літєміщук* (Zlievači, 2003). S koncom päťročnic akoby prišli hrdinovia priemyselných podnikov o svoju auru, ktorú potvrdzovali tituly hrdinov práce a plnenie plánu na viac ako sto percent. V novej situácii vzniká legitímna otázka, či možno oddelením fyzickej a rizikovej práce týchto ľudí od ideologizujúcej prezentačnej masinérie dosiahnuť, aby sa stala doceňovanou a naozaj heroickou? Či by títo hrdinovia emancipáciou z rámcov, ktoré ich prácu a ich hrdinstvo inštrumentalizovali, získali prístup k pôvodnému auratickému, sakrálnemu zmyslu portrétnu, ako ho rozpracoval zhodou okolností práve v roku 1990 teoretik portrétnu Hans Belting vo svojej slávnej monografii *Образ а култ*. [Belting] Nová sakrálna tradícia portrétnu sa však u Bratkova rúca. Všetky figuratívne nádeje, ktorým Bratkov sám prepožičiava výraz, preňho končia v slepej uličke. Noví hrdinovia sa rozplývajú v nových davoch a splyvajú spolu navzájom, individualizácia sa ukázala ako krátkodobá, ak nie iba zdaniľavá. Bratkovove vyjadrenia na túto tému sú výrečné:

Nulté roky boli obdobím nádeje, potom prišla nuda, tieto roky nepriniesli nič nové а hrdina postupne mizne, fotiť človeka začína byť nudné. Nedá sa о ňom vypovedať nič nové. А tak namiesto hrdinu nastupuje абстракция. По фигуративном мaлiарстве девятдесiятых годов je teraz veľa абстракcie. [Догоť]

Ktorým smerom Bratkov opúšťa portrét? V tejto súvislosti je príznačná jeho fotografia *Вулканoиды* (Vulkanoidy, 2004), ktorú možno chápať aj ako rozpravu s jeho starším kolegom Borisom Michajlovom. Ten vytvoril r. 1986 sériu fotografií davu ľudí, ktorí sa – podľa titulu – kúpú v „slanom jazere“ na juhu Ukrajiny³. Bratkov nafotil svoje „pokračovanie“ v bahenných kúpeľoch v kolchoze *3а победы*, ktorý leží medzi Čiernym a Azovským morom na juhu Ruska. Zamerail sa na kúpajúcich sa rekreantov, ktorých na fotografiách nie je veľa, ale výrazná je najmä ich hraničná prítomnosť v spojení ľudských tiel s hmotou

³ Boris Mikhailov: Salt Lake, 1986. Silber-Gelatine. Rovnomenú publikáciu vydalo r. 2002 ako osemdesiatstranovú bibliofiliu göttingenské vydavateľstvo Steidl.

bahna а zároveň v ich čiastočnom vyčlenení z tejto masy. Akékoľvek fotografie nie sú jednotlivci, ale sociálna skupina, čo je pre portrétne dielo príznačné: zameriava sa na kolektívnu jednotku, ktorá nemá singulárnu tvár. Fotografia *Vulkanoidy* explicitne zdôrazňuje: rekreanti sa váľajú v bahne, v ktorom čiastočne miznú а splyvajú s ním, svoju jedinečnosť už odovzdali živlu, do ktorého sa ponorili. Z hladiny vystupujú náznaky končatín alebo hláv, akoby sa postavy prepadali do nebytia alebo sa v ňom rozpúšťali. Treba však dodať, že toto rozpúšťanie vôbec nevzníeva tragicky, hoci je zrejme, že splyvanie ľudských postáv s bahnom im nemôže pridávať nijakú slávu. Viac ako kritika sa tu však ponúka iná možnosť – prechod od jedného modelu k druhému. Tento prechod je vzdialene príbuzný tomu, o ktorom v tridsiatych rokoch 19. stor. písal Hegel v prednáškach о estetike, kde spomína rozpustenie (Auflösung) klasického ideálu, čím myslí prechod k jeho novému stavu, metamorfózu. Osobitý efekt dodáva Bratkovovej scéne miestami prebleskujúca farba tela v častiach tváří alebo ramien. Inak je celok jednofarebný, bahno pôsobí ako unifikujúci prostriedok v hmote obrazu i jeho zafarbení. Záblesky telesnosti vo farbe možno čítať ako stopy ľudskej prítomnosti, ktorá sa však postupne prepadáva do jednoliatej masy bahna а mizne v nej v akejsi spornej harmónii unifikácie. Bratkov sa odvoláva na svoj zážitok transformácie ľudí v postavy а *Vulkanoidy* tento proces pregnantne vyjadrujú prostredníctvom farebnosti а plasticnosti.

Iný prístup k tomu istému javu postindividuálnej scenérie obrazu ponúka cyklus nazvaný *В поисках горизонта* (Hľadanie horizontu, 2008). Na fotografiách, ktoré po prvý raz vystavili v moskovskej galérii Ridžina, vidíme niekoľko výjavov. V diaľke sa rysuje horizontálna línia ľudskej masy, davu rozmiestneného po celej šírke záberu, ktorý sa tesne pod horizontom, takmer „medzi nebom а zemou“ niekam presúva. Ďalší záber ukazuje pohľad zblízka na dav, ktorý na horizonte, na predele medzi „tu“ а „tam“ na čosi čaká, k čomusi vzhliada alebo čosi vyzýva, nachádza sa v tranzitnej zóne medzi čímsi, čo súčasnému okamihu predchádzalo а čímsi, čo príde po ňom, ako naznačuje vyčkávanie, zračiace sa v tvárach postáv. Ďalšia snímka ukazuje krajinu posiatu odpadkami а rozhádzanými pozostatkami akéhosi deja, zvyšky účastníkov ktorého posedávajú, políhujú, postávajú. Čosi sa stalo а my sa nachádzame vo fáze po konci udalosti, nazrieť do

vnútra deja možno už iba prostredníctvom toho, čo ostalo na povrchu, prostredníctvom odpadkov a zvyškov. V anotácii galérie sa uvádza súvislosť výjavov s bitkou či bojovým stretom a krajina naozaj pôsobí ako „po boji“. Vypovedacia sila obrazu však spočíva v tom, že nevidíme ani najmenšiu stopu násilia, nijaký exces, iba zvláštne napätie medzi vyprázdneným, takmer abstraktným pokojom, ktorého záznam sledujeme a tou neviditeľnou udalosťou, ktorá dav na toto miesto priviedla a celý dej iniciovala. Z hľadiska portrétu je zrejme, že jeho poslanie je vytesnené prinajmenšom dvojako: jednak veľkým množstvom postáv, ktoré vytvárajú novú, skupinovú identitu tejto pestrej ľudskej armády, a jednak samou krajinou, oným „hľadaním horizontu“, v ktorého rámci je človek iba čiarou v krajine, atribútom trávnik, producentom odpadkov. Jednotlivec sa tu bezo zvyšku zmešnil na publikum – výjavy na fotografiách najskôr vznikli v súvislosti s nejakým festivalom, koncertom pod otvoreným nebom, s dočasným zhromaždením početného davu, ktorý sa po skončení udalosti zasa rozplynul a splýva so zvyškami, čo po sebe zanechal. Sama udalosť, ktorá poskytla zámienku vzniku fotografií, je však zo záberu vytlačená, ostáva za jeho hranicou, celkom vytesnená významami, ktoré v Bratkovovej evidencii vystúpili do popredia.

Z hľadiska vývinu estetických prostriedkov za posledných niekoľko desaťročí predstavuje väčší počet osôb na fotografii pre Bratkova aj špecifický typ vzťahu k individuálnej postave. Komentuje to dichotómiou postavy a hrdinu:

Povedal by som, že v sovietskych časoch sme mali dočinenia s postavami. Tu stranický funkcionár, tu inžinier, tu maliar Kabakov, ktorý sám ako prvý pochopil práve charakter týchto postáv. Potom za perestrojky a v deväťdesiatych rokoch si ľudia dovolili byť hrdinami. No teraz sa tie časy skončili – všade vidno úradníkov, ktorí sa rovnako obliekajú a počúvajú rovnakú hudbu... Opäť sú časy postáv. No tieto postavy už majú blízko k počítačom, treba ich zobrazovať pomocou nových technológií. [Dogot]

Osobitnú vrstvu Bratkovových postáv posthrdinov predstavujú osoby v štátnej službe, uniformovaní predstavitelia moci, dievčatá vo vojenských uniformách, námorníci a milicionári. Základná rovina je tu vopred zadaná: nositeľ uniformy deleguje časť svojho ja na nado-

sobnú organizáciu, ktorej status ho chráni a ktorú zároveň personifikuje. Uniforma je médiom symbolickej komunikácie, ako o tom píše Elisabeth Hackspiel-Mikosch a Stefan Haas [Hackspiel-Mikosch]. Bratkov sa však nesústreďí na konflikt normy a jej porušenia, na „neuniformné“ správanie, ale na jav, ktorý by sme mohli nazvať oscilovaním medzi identifikáciou a vykoľajením. Jeho dievčatá z armádného prostredia sa na snímkach správajú v súlade s očakávaním – cvičia, pochodujú, salutujú a usmievajú sa. Dodatočné, spochybňujúce významy vznikajú akoby mimo tohto oficiálneho výrazu, ako jeho paralela. Na fotografii *Эскадрона милиционеров* (Štafeta milicionárov, 2003) zastihol objektív milicionára na zemi, asi pri páde počas pretekov v štafetovom behu. Postava teda neopúšťa svoju rolu, ale ukazuje výhyľku v zadanom programe, ktorá vzbudzuje viac otázok, ako priamotiaro kritická vizuálna konfrontácia. Nepriamo kladené otázky umožňujú transcendenciu Bratkovových fotografií z roviny sociálnej do všeobecnejšieho významového poľa, neviazaného na konkrétne miesto, čas alebo dokonca na konkrétnych jednotlivcov.

Bratkovova fotografia *Два медведя* (Dva medvede, 2007) je ojedinelá zvieracím námetom, pričom však nejde o živé zvieratá, ale iba o ich kožu. Ponúka sa tu politická aktualizácia – na čele ruského štátu stoja tiež dve „zvieratá“, z ktorých jedno spája s medvedom meno a druhé sa všeličím podobá prvému, pričom obidve ceria zuby. Sú to dve šelmy, ale obidve zbavené tela, vyprázdnené. Ruský establišment teda reprezentujú autority pozostávajúce z vonkajšieho príznaku (kožušiny) a zlovestného výrazu či gesta, ktoré je však pre daný druh typické a bežné, teda „bezpríznačné“. Okrem dvoch medvedov ležiacich na betónových schodoch a určených očividne na predaj a je na fotografii dôležitá aj celková sceneria. Medvede ležia na plachte, ktorá zrejme zakrýva akúsi dosku. Dej je zabudovaný do kontextu trhoviska, reprezentujúceho cesty, transport, obchod, presuny. Celú ľavú a hornú časť fotografie lemuujú veľké tašky z pevného umelého materiálu – sú to typické atribúty postsovietskej migrácie, novodobého nomádstva a čiernych trhov. S takýmito taškami sa davy ľudí bez prestania presúvajú hore-dole po Eurázii, jedinými zastávkami sú trhoviská, kde spravidla nelegálne, krytí miestnymi kriminálnymi štruktúrami, obmieňajú obsah svojej batožiny, aby ju potom vliekli ďalej. V centre ich neosobného pohybu, ktorý sa na fotografii predstavuje

ako statický (v skutočnosti sa nič nehýbe, všetko ostáva na svojom mieste), ležia dve obľuby zbavené mäsa, ale zatiaľ nepoužitá na vypchatie alebo na iný účel, nemuzeifikované, obľuby v stave akéhosi transferu.

Na téme sfahovania východoeurópskych žien za prácou, ktoré sa často končí kriminalitou, prostitúciou alebo krajinou osamelosťou tých, čo chceli svoj život urobiť slobodnejším a šťastnejším, je založená Bratkovova práca *Life is Pain* (Život je bolesť, 2002) v žánri videoartu. Pouličná umelkyňa spieva v tesnej blízkosti objektívu kamery ukrajinských ľudí ovplyvnená jej milostným aktom. Nemá však partnera, jej aktivita teda nevedie k šťastiu a plodeniu pohyby pripomínajú potomstva, ostáva iba márnym úsilím a nenaplnenou túžbou. Bratkov reflektuje odvrátené stránky internacionalizácie a europeizácie ukrajinskej i celej postsovietskej civilizácie, ktorá často vedie k trápnosti alebo utrpeniu.

Sergej Bratkov vníma súčasnosť ako rizikovú zónu, čo jeho dielam dodáva značné napätie. Najvýraznejšie je táto črta prítomná vo videoinštalácii *Balaklavskij kuraž* (Balaklavská odvaha, 2009), ktorá podáva v niekoľkých minútach spote jednoduchý a na prvý pohľad monotónny námiet: dorastajúci chlapci najprv v atmosfére ničnerobenia posedávajú v industriálnej scenérii na brehu mora a potom s rozbehom skáču do vody. Dejiskom výjavu je záliv Balaklava na Kryme, kde sa kedysi opravovali ponorky. Samo miesto tak v sebe spája dva významové komplexy. Predovšetkým je to krásny čiernomorský záliv s bohatými historickými koreňmi, ktorý sa azda spomína už v Homérovom epose a dnes je synonymom kvitnúceho turizmu, sémanticky teda odkazuje na oddych, romantickú krajinu a ľudské šťastie. Balaklava je však aj strategický bod, vojenská základňa a tento militartický fakt vyvoláva konotácie nebezpečenstva, napätia, zbrojnej maminérie v netransparentnom postsovietskom kontexte a územných ťahaníc medzi Ruskom a Ukrajinou. Okrem toho je Balaklava aj konkrétny historický topos – v Balaklavskej bitke sa za Krymskej vojny, r. 1854, ruská armáda stretla v boji s vojskami Anglicka, Francúzska a Osmanskej ríše. Už vtedy údajne ruský praporečník Demidov prejavoval sklon k východoeurópsky furiantskej a brutálnej hre s ohňom: aby vojsku dodal guráž a názorne ukázal, ako vysoko si cení strelecké umenie Angličanov, prechádzal sa so zapálenou papiroskou pred ich zákopmi. Práve s takýmto furiantským sebadeštruktívnym potenciálom sa pohráva vo svojej inštalácii Bratkov a bez priamych väzieb na histo-

rický podtext mu prepožičiava aktuálny význam, presahujúci lokálne a časovo podmienené významy. Breh na videozázname rozhodne nevyzerá ako rekreačná zóna, tú evokuje iba názov Balaklava (resp. konotácie, ktoré vyvoláva), ale nie vizuálna prezen(t)ácia. Zo zeme trčia traverzy, kusy železa, zhrdzavené zvyšky konštrukcií, ktoré kedysi slúžili dnes už zabudnutým účelom. Ostalo po nich však nebezpečenstvo ohrozenia života: v tomto vodnom eldoráde striehne v letnej krajine pod hladinou hrozba a možno aj smrť. Toto riziko, pravda, hrdinovia klipu, mladíci v pubertálnom veku, pre svoju ľahkomyselnosť, ignorantsvo alebo jednoducho nechúť predstaviť si, čo by sa mohlo stať, neberú vôbec vážne. Hrozbu dramaticky zľahčuje – alebo naopak zvyšuje – hudba, ktorou je výjav podfarbený. Je to jedna z populárnych piesní skupiny Zveri, odrhovačka, ktorú možno počuť v supermarketoch, na kolotočoch či pri stánku s pivom. Chlapci skáču v primitívnom rytme zábavy, ale každý ich skok môže skončiť nárazom na minulosť a prítomnosť v podobe zhrdzaveného kusa vojenskej techniky skrýšaného neraz bezprostredne pod hladinou. Celková atmosféra vyvoláva tieseň a napätie, bezúčelné riziko je strhujúce i nezmyselné zároveň.

Koncom nultých rokov je u Bratkova zjavný posun k témam, ktoré nemajú konkrétnu tematickú ani personálnu lokalizáciu. Výrečne o tom svedčí výstava *Hu soŭny, hu mupa* (Ani vojna, ani mier, 2011). Vo videoinštalácii donekonečna rytmicky padajú helmy, rozhádzané aj na niekoľkých okolo videoprojekcie, na ďalších fotografiách sa všíharaburdie, inde vidíme opustené byty, zalepené okná, diery v strope a spustené fabriky, kopu ruín. Nič z toho však nie je priamym prejavom vojny, ani jej pozostatkom. Vojnový stav nebol vyhlásený, ale nedá sa hovoriť ani o mierovej existencii. Výstavu otvára kričavo červená kompozícia v tvare, ktorý pripomína kríž a hákový kríž, bez toho, aby bol s jedným alebo druhým symbolom identický. Neonacizmus i pravoslávie sa javia ako neexplicitné javy, nie sú zjavné, ale ani neprítomné. Tento vstupný „polokríž“ je potlačený fotografickými výjavmi, nasnímanými pri moskovských stanicach metra. Aj tieto scény obsahujú záznam tiesnivého zhonu, ktorý pôsobí nenormálne, ale zároveň ho nemožno identifikovať ako nejaký konkrétny výnimostný stav. Možno je to echo vojny, ktorá prebieha kdesi inde. Možno je to „dvetisíc rokov vojny, / vojny bez osobitných dôvodov“, ako sa spieva v piesni Viktora Soja *Звезда по имени Солнце* z filmu *Игла* (Ihla, 1988),

na ktorú v tejto súvislosti upozorňuje sám Bratkov. Napätá a nevyjavná, ťažko pomenovateľná tiesnivosť sprevádzaná excesmi rozličného druhu je predmetom fotografavej reflexie, presahujúcej postsovietský priestor a stáva sa popisom jedinečného zážitku zovšeobecnenej súčasnosti.

Bratkovov nezávislý spôsob uvažovania sa prejavuje i v jeho príklone ku koláži. Autora súčasného umenia by asi mnohí odhovárali od žánra, ktorý bol kanonizovaný už pred storočím a od čias Maxa Ernsta prešiel toľkými premenami, že môže logicky pôsobiť vyčerpane, skôr iba ako významný múzejný exponát. Takúto pozíciu koláže najlepšie potvrdzuje výstava *Koláž v Rusku. 20. storočie*, ktorú r. 2006 usporiadalo slávne *Ruské múzeum* v Peterburgu. [Bernštejn]

Ako si teda počiná Bratkov v koláži? Kompozíciu *Пуль* (Volant, 2008) tvoria dve časti. Spodná ukazuje dolnú polovicu sediacej postavy, zjavne ide o muža v solidných poltopánkach. Na hornej časti fotografie vidíme volant snímaný odspodku, akoby z hĺbín automobilu. Ide tu asi o odstavené vozidlo, pretože pod volantom sú pavučiny. Postava nesedí „za volantom“, jej predpokladané telo je vysunuté do miest, kde býva kapota, karoséria. Muž a vozidlo teda spolu nesúvisia. Podlaha, na ktorej stoja nohy v poltopánkach, naznačuje spojenie s akýmsi verejným priestorom, podobné krytiny bývajú v kancelárskych alebo nákupných centrách, na letiskách a pod. Obráz sediaceho človeka sa dole trochu odráža, ale odraz neobsahuje nijakú dodatočnú informáciu o tejto postave. Fotografia sa jednoduchým spôsobom vyjadruje k dynamike vzťahu medzi tým, čo je hore a čo dolu, vonku a vnútri. Súvzťažnosť obidvoch častí nie je nijako prekvapujúca ani prívlehlí motivovaná. Eviduje reálnu a neorganickú väzbu bez toho, aby dávala najavo údiv, eufóriu alebo kritiku.

Samostatné výstavy S. Bratkova

- 2011 — «Collecti@n Sergey Bratkov». Artplay, photohub Manomati, Galereja Ridžina, Moskva.
- 2010 — «Glory Days». Deichtor Hallen. Aktuelle Kunst Haus der Photographie, Hamburk, Germánia
- 2010 — «Украина». Pincuk Art Centre. Kiev, Ukraina
- 2009 — «Балаклавский кураж». Galereja Ridžina. Moskva, Rusia
- 2009 — «GLORY DAYS». Canal de Isabel II. Madrid, Ispania
- 2008 — «GLORY DAYS». Winterthur Photomuseum. Winterthur, Švajčiarsko
- 2008 — «В поисках горизонта». Galereja Ridžina. Moskva, Rusia
- 2008 — «Семь». Galereja Ridžina. Moskva, Rusia[5].
- 2000 — «Дети». Galereja Ridžina. Moskva, Rusia.
- 1999 — «Чужой». Отдел культуры и прессы Немецкого Посольства. Киев, Ukraina.
- 1998 — Перформанс в рамках выставки «День из жизни/Крымский проект — 1», Центральные теннисные корты. Киев, Ukraina.
- 1998 — «Без названия». Американский Дом. Харьков, Ukraina.
- 1997 — «Дневник Чикотило». Galereja Бротфабрик. Берлин, Германия.
- 1996 — «Рая нет». Galereja MIXt. Киев, Ukraina.
- 1996 — «Рая нет». Galereja Up/Down. Харьков, Ukraina.
- 1996 — «Дневник Чикотило». Медицинский кабинет профессора Д. Пирогова, Харьковская медицинская ассоциация. Харьков, Ukraina.
- 1995 — «Замороженный пейзаж: фото-акция». Центр Современного Искусства Сороса. Киев, Ukraina.
- 1995 — «В стогах». Galereja Бротфабрик. Берлин, Германия.
- 1994 — «Замороженный пейзаж». Galereja Up/Down. Харьков, Ukraina.
- 1992 — «Fogum Stadtpark». Грац, Австрия.
- 1990 — «Без названия». Дом кино. Москва, Rusia.
- 1990 — «Без названия». Музей современного искусства. Тель-Авив, Израиль.
- 1990 — «Без названия». Galereja «F-4». Хеб, Чехия.
- 1987 — «Без названия». Художественный институт. Харьков, Ukraina.

Literatúra

1. Belting – Belting, H. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.
2. Bernštejn – Бернштейн, Д. (ed.) *Коллаж в России. XX век*. Sankt-Peterburg 2005.
3. Cusack – Cusack, T., Bhreathnach-Lynch, S. *Art, Nation and Gender: Ethnic Landscapes, Myths and Mother-Figures*. Burlington 2003.
4. Ёгоѣ – Дѣготъ, Е. *Сергей Братков: Тема гадости становится главной / OpenSpace*, 3. 7. 2008, <http://www.openspace.ru/art/names/details/1940> (cit. 8. 5. 2014).
5. Hackspiel-Mikosch – Hackspiel-Mikosch, Elisabeth, Haas, Stefan (ed.): *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation / Civilian Uniforms as Symbolic Communication. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumption in Europa vom 18. bis 21. Jahrhundert / Sartorial Representation, Imagination, and Consumption in Europe (18th to 21st Century)*. Stuttgart 2006.
6. Накomisija – Нацкомиссия по морали передала в Минкультуры дело о порнографии в PinchukArtCentre. Dostupné online: <http://ukranews.com/news/12737.---.ru>
7. Vasiľjev – Васильев С. *Сергей Братков: Я социальный псих, а не доктор*. Столичные новости 17. 2. 2010, <http://mignews.com.ua/ru/articles/12664.html> (cit. 8. 5. 2014).

Preložil Ľubor Matejko